仲俣暁生

クッションボール、穴のあいた壁、上昇気流

堀江敏幸論

1

これまで「パリ郊外」（バンリュー）という特異な場所で繰り広げられる、虚構の語り手「私」による探偵小説風の小冒険を繰り返し描いてきた堀江敏幸という散文作家にとって、収録作品のすべてが三人称によって語られる『雪沼とその周辺』という連作短篇群が新しい挑戦であったことはいうまでもない。すでに日本を舞台にした最初の小説らしい小説『いつか王子駅で』があるとはいえ、この作品は、パリ郊外という「へり」のような場所がもつトポロジーをいささか図式的に東京の北郊・王子の町に移し替えたものとも受けとれなくはなかった。だが、「雪沼」の連作は先行する作品のどれとも異なり、そのような参照先をもたないように見えるし、事実「私」を語り手とした初期作品の持ち味だった軽妙さとは対照的に、いささか重苦しい感触を与える。「雪沼」という虚構の町とその周辺にある集落は、その名が象徴する「沼」の中に沈み込んでいくような、停滞というよりもゆるやかな崩壊に近い印象を与えるのである。

その崩壊感覚や陰鬱さはどのような種類のものか。たとえば、この連作の第一話「スタンス・ドット」の冒頭を、視点を純粋な客観視点に変え、秋も深まった季節の夕方過ぎに、雪沼の町へと至る県道脇のさびれたボウリング場に若い男女を乗せた車が走り込んでくるのが高い俯瞰の位置にあるカメラから追跡される、といった長いシークエンスを想像してみると、まるで映画『シャイニング』の冒頭シーンのような情景が浮かんでくる。

一九七七年に出版されたスティーヴン・キングの同名の小説を原作に八〇年に製作されたスタンリー・キューブリック監督の映画『シャイニング』は、コロラド州のロッキー山中にあるホテル（「展望ホテル（オーバールック）」）が冬季休業となる間、住み込みの管理人を引き受けた作家ジャック・トランスとその一家を襲う悲劇である。もっとも、『雪沼とその周辺』の連作をかたちづくるどの作品にも、この「展望ホテル」ほどの巨大な建物は出てこないし、たしかにいく人かの者が亡くなるとはいえ、キングの作品のように凄惨な事件が起こるわけでもない。にもかかわらず、この連作の開幕を告げる「スタンス・ドット」を語ろうとするときに、この映画の冒頭シーンが私のなかでなぜか想起されるのは、この連作が土地の古層にある記憶のようなものとはほとんど無縁であり、むしろどちらかといえば観光ホテルのような人工的な空間に近しい場所を舞台とした物語だからだ。

キングあるいはキューブリックをただちに連想するのは突飛すぎるにせよ、少なくとも、『雪沼とその周辺』に収められた連作短編群は「日本文学」の伝統に素直に接続されたものではない。もしこの小説が近代日本文学史に「順接」されているように見えてしまうとしたら、それは逆接に逆接が重ねられるという、まわりくどい手続きのためなのである。

「スタンス・ドット」の舞台となるのは、経営者の妻の旧姓にちなんで「リトルベアーボウル」と名づけられたこのボウリング場である。「世紀の変わり目」から二十数年前、すなわち一九七〇年代のどこかでオープ

ンしたこのボウリング場は、いまはすっかり「くすんで」いると表現される。だが、ここがオープンする以前、つまり「一九七〇年代」以前の時代に雪沼の町とその周辺がどのような場所であったかは、じつはこの連作中ではほとんど描かれることがない。

また雪沼とその周辺は、ついそう思いこんでしまうほど空間的に閉ざされた場所でもない。雪沼の町へと向う県道はバイパスを介して高速道路に繋がっており、第一話で描かれる車の若い男女も、おそらくはそのルートをたどって雪沼に向けてやってきたのだろう。一九七二年に、まもなく内閣総理大臣となる現職の通産大臣の名で刊行された『日本列島改造論』なる書物において構想されたとおり、やがてこの島国を高速道路が網の目のように覆う。雪沼のようなひなびた山あいの町にもレジャーを求めるスキー客が訪れるようになり、彼らを相手としたささやかな商売が成り立ちはじめる。ながらくその姿を変えることのなかった山間の農村は、その過程でひかえ目だが十分に活気のある町――ある意味では「若い」町――へと生まれ変わっていったのだろう。

だが、かつての「若い」町は四半世紀の時を経ていまや老いつつある。その「老い」は、開発以前へと町を引き戻すのではなく、むしろ容赦ない崩壊へと導きかねない。そのように老いつつある町に外部からやってくるのが、いままさに「若さ」のさなかにいる男女を乗せた車であることは重要だ。「リトルベアーボウル」は、いまや崩壊しつつある雪沼の町への訪問客が立ち寄ることのできる最後のパーキングエリアなのであり、ここから先は一種の冥界じみた場所になりつつあるのだから。

そのような自らの立場を知ってか知らずか、トイレを拝借したらあとは一刻も早く目的地に向けてここを立ち去るつもりでいる若い二人を、ボウリング場の廃業まであと三十分と心に決めている主人が呼び止める。

「よろしければ、終業までゲームを楽しんでいってください。もちろん料金はいただきません」

主人は以前から突発性難聴に苦しんでおり、数年前に妻を失ってから耳の調子はますますひどくなったらしい。若いカップルは主人の唐突なこの申し出を断りきれず、最後の三十分をつかってワンゲームをすることになる。だが若い男が第九フレームまでプレイを進めたとき、それまで聴こえていた主人の耳が、突然不調になる。

「……と思……です」と青年が言う。

よく聞こえない。口だけが動いているように見えて、彼は当惑した。

「失礼、いま、なんとおっしゃいました？」

「……ですし、やは……いいと思うんです」

ボウリング場の主人は片耳に補聴器を装着しているが、ついにもう一方の耳まで聞こえにくくなる。補聴器の助けをかりるだけでは心もとないため、主人は読唇術の初歩を身につけているのだが、私はここでもキューブリックの『２００１年宇宙の旅』でＨＡＬ９０００がボーマン船長らの密談を「読唇術」によって見抜くシーンを連想せずにはいられない。

若い男は、最後に主人がみずから投球したらどうかと薦めている。この青年が最終フレームの投球を辞退したのは賢明な判断だったろう。この最後の投球にはどこか呪われたところがある。ボウリング場の主人は店の最後を締めくくるにあたり、妻の死後、いや耳の不調がはじまってから一度も投げていない自分専用のボールを、カウンターの足元にある両開きの棚のなかから取り出す。「右からふたつ目の印」。それが彼の学生時代から変わらないスタンス・ドットだ。だが、最後の最後になって主人は迷う。

しかし本当にこの立ち位置でよかったのだろうか。あの音を一度も鳴らしえなかったこの位置でいいのだろうか。もうわからない。

迷いを残したまま投球したボウリング場の主人は、この直後に、ふいに名づけようのない「戦慄」に襲われるのだ。

　この連作において、身体感覚に変調をきたしたり戦慄に近い恐怖を覚えることになる登場人物はボウリング場の主人だけではない。おそらくはそこに住む人間の側だけではなく、雪沼の町の「周辺」では土地の磁場もまた、じわじわと歪みはじめている。この町の周辺には、その名に反して湖沼らしきものは存在しない。さして特徴のない尾名川という川が流れ、その流域に河岸段丘が形成されている程度である。だとすれば意識的に選ばれた沼の字は、やはりこの地域一帯が泥濘のようななにものかの中に沈みつつあることの象徴と考えるべきではないか。

　この気の毒なボウリング場主をはじめ、これに続く連作の中で描かれる人物の大半は、この土地にずっと住み続けた人ではない。ささやかな希望を抱え、二十年ほど前にこの雪沼の町の界隈にやってきた人たち、あるいはひとたび東京に出たものの、のっぴきならない事情で郷里であるこの地に戻ってきた人たち、それがこの連作の主人公である。ささやかな料理店兼教室をこの地で営んでいた女性（「イラクサの庭」）、自宅からこの町に仕事場を移した熟練の機械工（「河岸段丘」）、書道教室を開くという昔からの夢をかなえにやってきた男（「送り火」）、東京を引き上げてこの町のレコード店の経営を引き継いだ男（「レンガを積む」）、彼らは沈みゆくタイタニックの甲板で最後まで演奏を続けたあの弦楽四重奏団のように、自らの職務を忠実に遂行しながら、いまやこの町と運命をともにしようとしているようにさえ見える。いや、あの楽団員たちでさえ仕事をしおえた後は荷物をまとめ、救命ボートに向かったではないか。だとすればこの町の住人たちが五感に変調をきたしてしまう理由は、職務に忠実であろうとしすぎたあまり自らの精神に変調を来たしてしまった、あの可哀想なジャック・トランスの場合に、やはり近いと言えるのかもしれない。

2

「リトルベアーボウル」の主人はかつて中古車販売を生業としていたという。三十代半ばのころ「大手がやらないような外国車」を扱おうと、妻と二人でアメリカに視察旅行に出かけたこともある。ボウリングと中古車。ここから連想されるアメリカとはもちろんニューヨークのような大都会ではなく、たとえばヴィム・ヴェンダースが『パリ、テキサス』で描いたような垢抜けない田舎町だ。「スタンス・ドット」に限っていえば、この作品がアメリカ的な風景を喚起するのは、まずもってこのエピソードのせいだろう。

あれはようやく右車線にも慣れた三日目、走っても走っても道だけの半日を過ごして、ようやく見えたドライブインに入ったときのことだった。

二人はそこで「日本ではあまり耳にしたことのない、ちょっと重たくて、くぐもった感じの、それでいてあたたかい音」が響くのを聴く。

「そうじゃない。音だ」

「どういうこと？」

「ピンの音さ。ピンがはじける音を聴いてみてくれ」

仕事にかこつけて初めてのアメリカ旅行を楽しむ若い夫婦のなにげない会話のなかに、村上春樹の初期の二つの作品、『風の歌を聴け』『1973年のピンボール』の遠い残響を聴き取るのはごく自然なことだろう（事実リトルベアーボウルには、ピンボールマシンが一台置かれている）。「1973年」から三十年近い時を隔てた「世紀の変わり目」頃を舞台とするこの小説では、村上が作中に持ち込んだ（デレク・ハートフィールドと同様、完全に架空の存在である）ギルバート&サンズ社の3フリッパーのピンボールマシン「スペースシップ」ではなく、ロサンゼルスのブローカーを通じて手に入れた「倒産した古いボウリング場の、廃物になりかけていたブランズウィック社製の最初期モデル」が、ボウリング場の主人のフェティシズムの対象となっている（ちなみにブランズウィックは実在する会社である）。

もっとも、この主人にとって真のフェティッシュの対象は、もはやヴィンテージというより古色蒼然というべきボウリングの機械そのものではなく、ストライクの時に倒れる古い十本のピンが奏でる妙なる調べのほうだ。すなわちこのボウリング場は、その全体が主人にとって一種の楽器として意識されている。ボウリング場の主人にこの妙なる調べを初めて聴かせたのは、回想のなかで「ハイオクさん」と仇名される人物である。ハイオクさんは元プロボウラーで、怪我をきっかけに現役を引退した後、ボウリング場に勤務しながら無料で客にコーチをしていたという。ボウリング場の主人は、東京郊外の大学に通っていた学生の頃、ア

ルバイト先のガソリンスタンドで常連客だったハイオクさんに出会った。投球時のハイオクさんの奇抜な姿はこの主人の記憶のなかでは次のように描かれる。

なにしろフォームからして妙なのだ。へっぴり腰というのかなんというのか、構えるときボールを胸もとまであげず、ベルトのあたりで肘を折ったまま重すぎて持てない西瓜みたいにボールをぶらさげ、折った腰のぶんだけお尻がぴょこんと出たかっこうになる。バックスイングはほとんどなく、投球動作に入った後ろ姿は、まるでかぶりもののペンギンだった。

この「へっぴり腰というかなんというのか」という姿にもかかわらず、「この窮屈そうなフォームから放たれたボールが音もなくレーンを滑り、彼の耳を魅了しつづけているあの音を奏でる」のである。しかしなぜ、ハイオクさんのことを男はこのとき突然思い出したのだろう。ハイオクは「廃屋」に通じる。廃屋とは、店じまいを目前に控えたリトルベアーボウルのことだろうか。

堀江敏幸が「天才的な球技のプレイヤー」を描くのは、このハイオクさんがはじめてではない。三島賞を受賞した『おぱらばん』に収められた表題作で、少しは腕に覚えがあるつもりの語り手＝「私」を卓球で手酷く打ち負かすのは、《AUPARAVANT》という言葉の発し手である中国人の《先生》だったし、最初の散文集『郊外へ』に収められた「夜の鳥」では、フランスでもそのまま《ベビー・フット》と英語名で呼ばれるサッカーゲームの超絶的なプレイヤー、オリヴィエが登場する。

ふだんは内装の仕事を請け負っているというオリヴィエを「私」に紹介したのは、「私」を「仕事にあぶれたヴェトナム人」だと思い込み、同じ移民同士だといって親しくしてくれたポルトガル人の配管工見習いカルドーゾである。日本人同胞を得意客とする「非合法の周旋屋めいた仕事」を小遣い稼ぎの口にしている「私」にとって、内装業者や配管業者は不動産情報の提供者として貴重な存在なのだ。そのようにして知り合ったオリヴィエの「神業」ぶりを、「私」は次のように語る。

長髪の男は、バーがほとんど軋まないほど滑らかな操作で相手のディフェンスを巧みにかわしつつ小さなボールを左隅に持ち込み、そのままセンタリングさえ無難にこなせばたぶんあっさり決着がつくだろうところを、何を思ったかわざわざドリブルで自陣にもどし、最後列から三つ目のラインまで運ぶと、今度は右のディフェンダーをすうっと移動させ、ボールをキープしている人形をおなじ縦のライン上にならべて、そこへいきなり、意表をつく強烈なバックパスを出した。

オリヴィエが繰り出した「薄汚れたボール」は、そのまま「微妙な仰角に調整されていた最後列の守備陣にあたって敵方へ跳ね返り、すべてのラインの頭上を小馬鹿にするようにふわりと、だが狙いすましたとおりの軌道をたどって飛び越え、相手ゴールに吸い込まれて」いく。この「微妙な仰角」こそ、まさに初期の堀江作品の魅力を支えた秘訣でもあった。

堀江敏幸にとって――少なくともその語り手の「私」にとって――パリとはヌーヴェル・バーグ映画じみた演技の似つかわしい城域内ではなく、野蛮な（しかも英語読みの《ベビー・フット》がそのまま通じる）遊戯が夜な夜な繰り広げられる「郊外」の悪場所のことだった。多くの都市論者などがすでに指摘している通り、二十世紀初頭までは現実に壁に囲まれた「城壁都市」であったパリでは、その外に広がる「郊外」（バンリュー）という場所は英米における郊外（サバービア）とはかなり異なった性格をもつ。英米では郊外とは都市中心部（インナーシティ）に形成されるゲットー的な空間から退避した中産階級のための理想化された空間だが、パリではゲットー的空間が壁の外に押し出され、まさに「へり」としか言いようのない「ゾーン」と呼ばれる界隈に、移民や労働者など低所得者の住まう地域が形成された。

堀江敏幸は『子午線を求めて』に収められた「コンクリートの氷野　ロマン・ノワールと郊外」という文章で「ゾーン」についてこう書いている。

> パリ周辺にはプロシア侵攻に備えて十九世紀末に整備された城壁があり、かつてはその周辺に低所得者層が集中して「ゾーン」と呼ばれる一種のスラム街を形成していた。灰色の壁と薄汚れた街路、生気のない、都市と田舎があいなかばする私生児的世界として、旧ゾーンの郊外団地は、暴力、貧困、行きづまりの同義語と化し、定職につかず曖昧な生活を送り、時には非行に走る若者たちの行動を表す《zoner》という動詞にその痕跡をとどめるにいたった。

しかしそうしたパリの「郊外」は、同時に堀江敏幸の作品において語り手の「私」が自身を「仕事にあぶれたヴェトナム人」とかわらぬ存在と認めることができ、それゆえに自由になれる場所でもあった。したがって『郊外へ』に収められた最終話「タンジールからタンジェへ」で、語り手の「私」が「二玉、三茶、二玉、三茶」という言葉を呪文のように繰り返しつつ、自身を《ベビー・フット》のプレイヤーに、そして自らの視線をその「ボール」に擬えるかのように次のように語ったとき、その言葉はたんなる自己断罪ではありえない。

中心でも周縁でもない「へり」のような死角。二でも三でもない中途半端な世界。それはある意味で、じぶんの目にした光景を、他者に関係なく押し出す閉じた回路が、最も有効に働く空間ではないだろうか。異国の郊外で私がどれだけ幸福な散策を繰り返したにせよ、畢竟それは、他者の視線をたくみに回避しつつ、こちらの視線だけを地名や書物にぶつけて、その「言表」のクッションボールを架空の物語に仕立てあげていたにすぎないのではないだろうか。

異郷の地で短期の滞在者ができることといえば、結局のところ、せいぜい冴えない私立探偵もどきのふるまいだけである。冒頭に述べたとおり、堀江敏幸の散文作品は、まずもってそのような私立探偵型の語り手「私」を主語として綴りはじめられた。これらの初期作品では、パリ郊外のもつ独特の性格に響き合う文芸形式としてのフランス製ミステリ、「ロマン・ノワール」がたびたび言及される。このフランス独自の小説ジャンルについて、堀江敏幸は先の「コンクリートの氷野」で次のように書いている。

そこではまず、郊外の若者たちの《苦役》を用意するＨＬＭ（低家賃高層住宅…引用者注）が、犯罪を助長する装置として大きくクローズアップされている。コンクリートの巨大な郊外団地そのものが、そこに幽閉された人びとの内面で肥大し、膨張し、抑制のきかないひとつの人格であるかのごとく把握されるに及んで、フランスの現代版暗黒小説は、セリ・ノワール創成期以来の英米型ハードボイルドの影響と常套をようやく脱ぎ捨てたのである。

ところで、堀江敏幸と同世代（一九六四年生まれ）にあたるミステリ作家の法月綸太郎は、「誰が浜村龍造を殺そうとかまうものか」（『謎解きが終ったら』所収）と題された中上健次論のなかで、中上における「視線」の問題を論じるに先立って、ポーの「群衆の人」において初めて「探偵」という「見る存在」が生まれた背景について、次のように論じている。

どこにも身の置きどころのない状態は、ひとつの視線を生ぜしめる。それは、組織対個人といったような疎外論的なタームで語られる状態ではなく、相異なる価値体系のはざまで、どっちつかずな地点に孤立してあるということである。言い換えれば、社会的＝関係論的な位相のずれそのものが、視線＝見る存在を生み出す。

法月綸太郎がここで言う「相異なる価値体系のはざまで、どっちつかずな地点に孤立してある」存在とし

ての「探偵」のもつ性格は、堀江敏幸の「私」という語り手のそれとぴったりと重なりあう。自らも軽微な脱法行為をしているという後ろめたさと表裏一体のパリ郊外にすむ異邦人仲間への共感や、郊外という場所に置かれたならば「仕事にあぶれたヴェトナム人」と間違えられても当然であるためにおこる日本人としてのアイデンティティの曖昧化によって、たくみに他人の視線を無化させてしまう堀江敏幸の語り手＝「私」は、自らを凡庸な報告者にすぎないようにいくら装おうとも、じつのところ、とことん「見る存在」なのであり、その「私」による報告は私にはすべて「小説」としてしか読めない。

その意味で、初期の堀江作品における語り手「私」は、村上春樹の初期作品における「僕」とよく似ている。この「僕」は語り手というよりもむしろ「聴き手」に徹することによって、自身の存在を印象の薄い、いわば透明なものにしていくのだが、こうした初期の村上の作品がレイモンド・チャンドラーやロス・マクドナルドといったアメリカのハードボイルド・ミステリにその方法論の多くを負っていることは、すでに多くの論者によって指摘されている。

ハードボイルド・ミステリにおける探偵、すなわち私立探偵とは、「共同体に与しない眼（プライヴェイト・アイ）」であると法月綸太郎はいう。パリ郊外で外国からの移民労働者たちに混じって《ベビー・フット》に興じる「私」は、たしかにどの共同体にも与しない存在である。だが、彼はあくまで短期滞在者であり、ここパリ郊外以外に居場所をもたないオリヴィエとはことなる。そうである以上、「私」の「クッションボール」をあしらう手つきが、オリヴィエの《ベビー・フット》における神業的なプレイに遠く及ばないとしてもそれは仕

方のないことだ。

堀江敏幸の最初の二つの本が、新鮮な魅力を湛えた散文集と認められつつも、同時に不思議なとまどいを読者に与えたのは、パリ郊外という誰もがそこでは異邦人であるしかないような「中途半端」な場所をみずから言葉を発するときの最初の「立ち位置」とした以上、当然のことだったかもしれない。しかし、堀江敏幸にとって書くこととは、なににもまして、そのような場所から書き始めるしかない、正しい「立ち位置」などありようのない行為だったはずである。「二でも三でもない」「中途半端な」、立ち位置の定まらない場所から投げつけた視線が、対象からのリバウンドによって思わぬ方向に逸れたとき、その予想もつかない逸れ方のなかに、ささやかな物語が生まれる。そのようにして彼は書き始めたのだから。

3

だが、『雪沼とその周辺』という連作の冒頭を飾る「スタンス・ドット」という作品が明らかにするのは、堀江敏幸の書く文章が、これまでその語り手の「私」たちがなんども表明してきた「クッション」「反射」といった受身の存在ではなく、しだいに物語として自立しはじめている姿である。ちょうどフランスにおける「ロマン・ノワール」が英米ハードボイルドの影響から脱して独自の文体と世界を確立したように。

もちろん、『雪沼とその周辺』には「ロマン・ノワール」的な暴力性はおもてだっては見られない。だが、

本当にそうだろうか。しかるべき手順を踏んだのちであれば、端正なボウリングのピンの配列をただ一度の投球によってかき壊してしまうような暴力性や残酷さを厭わないこと。たとえばそれが、「ハイオクさん」の奏でる「音」のもうひとつの意味だったのではないだろうか。

このような変化の最初の兆しは、短編集『ゼラニウム』の冒頭を飾る「薔薇のある墓地」に見ることができるように思う。この作品は高速道路という固い直線の上で、二人の人間の交わす二つの想像的な視線が交差することで、もはや「クッションボール」などとは呼びえない、別種の視線の軌跡が示された作品である。

この「交差」のことは、さしあたり作中では次のような言葉で描かれている。

　壁になった水道橋をはさんで相対している語り手と、自分では察知していないものの、まだ心が通っているかもしれない女友だちの視線をむすぶ直線が高速六号線とまじわるあたりで、エレーヌは事故に巻き込まれたのだ。

この「水道橋」とはパリ南郊の町アルクィユを走るヴァンヌ水道橋であり、「語り手」とはクリスチアン・オステールというフランスの作家が一九九四年に発表した、この橋を題材とする小説『アルクィユの橋』の話者のことである。また「高速六号線」はパリ市内からフランス南東部のディジョン、リヨン方面へと伸びる高速道路であり、アルクィユはこの道がパリ市内から出てすぐの南近郊――すなわち「パリ郊外」――に

ある町である。

「薔薇のある墓地」という短篇は、このように作中にオステールの小説を孕みつつ進む。「エレーヌ」と呼ばれる女性は、（堀江敏幸の作品のほうの語り手である）「私」と小さな展覧会の会場で知り合い、すぐに意気投合する。日本では「宅配便」「バイク便」と呼ばれる小口の配達請負の仕事を「私」とエレーヌはお互いに融通しあうようになるのだが、ヴァンヌ水道橋が架るアルクィユのあたりを走る高速六号線上で、「私」の代わりに引き受けた配達の途中で交通事故に会い、エレーヌは命を落とす。

この物語の舞台となるヴァンヌ水道橋は、古代―中世―近代という歴史区分にきっちりと対応した三層構造をしており、そのことは作品中でも重要なモチーフとして言及される。帝政ローマ時代の二世紀か三世紀に「クリュニーへ水を運ぶ」目的で作られた古代の水道橋の廃墟の上に、「マリー・ド・メディシスの橋」と呼ばれる十六世紀に作られたアーチ構造の台座をもつ橋が架っており、三層のいちばん上に、やはりアーチ上の台座をもつ十九世紀につくられたヴァンヌ水道橋が架っている。この奇妙な構造をした橋について「私」はこのように語る。

それにしても水道橋とは、なんと不思議な建造物だろう。通常の橋ならば水面のきらめきを小刻みに照り返して、絶えまないゆく川の流れを味わうことができる。しかし触れてはならない薄い皮膜でもありそうな水道橋のアーチの円天井は、水を自身の足もとにではなく、頭上にたたえているのだ。胎内に

水が流れていることはわかっていながら、本当の水面は知らずにいる橋、つまり配水管でしかない橋の孤独。

この「孤独」を、いつしか「私」は死んだエレーヌに重ね合わせている。「寒村をダムに沈める要領」という暴力的な比喩で表現される「大量の水」でこの水道橋のかかる谷を「満たさなければ」、と述べたあとで、だから「私」はこう続けるのだ。

水道橋のさみしさはついに癒されることはないだろう——誰にも看取られることなく、対岸の高速道路で消えたエレーヌの魂と同じように。

「私」はその事故以来、いつかはアルクィユを訊ねてみたいという以前からの気持が遠のいてしまい、「八十年近くもむかしの絵はがきの、目の粗い景色のなか」に逃げ込むようになる。なぜなら、アルクィユの名を聴くたび響いてくるのが、エレーヌの命を奪った「痛ましい衝突音」だったからだ。そのような逃避から「私」を引き戻したのが、いつか機会があればその題で自分も書こうと思っていたタイトルをもつ、オステールの作品だった。

オステールの小説の語り手は、アルクィユの橋の界隈を歩くうち、「スーパーの書籍文具売場で仕入れた小冊子」によって、この橋の歴史を知らされる。「マリー・ド・メディシスの橋はその上部にできた新しい橋の

支柱でしかなく、本来の水道橋の役割を果たしていない」。語り手はその事実を知り、「俺はいままで、この水道橋のみならず、すべての物事においてその根本を、土台を理解しようとせず、ほんの一面にしか触れていなかったのではないか」という感慨に襲われる。オステールの語り手のこのような自省を「半分こじつけ」だと思いつつも、「私」はその自省の進め方に「ひどく共感する」のだ。

ここで重要なのは、「私」の共感は必ずしも「土台を理解しようとせず、ほんの一面にしか触れていなかった」という自省の内容に対してではない、ということだろう。「薔薇のある墓地」の「私」も、オステールの語り手と同様、自分自身が物事の「土台を理解」しないできた人間であることを十分に自覚している。オステールの小説の語り手にとって、その事実に突き当たり、さきのような自省へと導かれるためには、ヴァンヌ水道橋という奇妙な建築物の助けが必要だったが、自分にはまだそのような助けが訪れていないことに「私」はオステールの作品を通してはじめて気づく。だから「私」がここで表明している共感は、なににもまして、オステールの語り手がそのような迂遠な手続きを必要とした事実に対してなのである。

このような感じ方は、すでに引用した『郊外へ』最終話の最後に記された、「他者の視線をたくみに回避しつつ、こちらの視線だけを地名や書物にぶつけて、その「言表」のクッションボールを架空の物語に仕立てあげていたにすぎない」という自省とほぼ相似だろう。だが、少なくともこの「薔薇のある墓地」では、「私」は「他者の視線をたくみに回避」するのではなく、書物の上に書かれた視線でさえも現実的なものと捉え、受け止めようとしている。先の引用箇所を繰り返してみる。

壁になった水道橋をはさんで相対している語り手と、自分では察知していないものの、まだ心が通っているかもしれない女友だちの視線をむすぶ直線が高速六号線とまじわるあたりで、エレーヌは事故に巻き込まれたのだ。

このときの不吉な「衝撃音」に耳を澄ますことを怖れなかったからこそ、堀江敏幸はのちにハイオクさんの奏でるあの音を響かせることができたのではないか。「薔薇のある墓地」の最後から少し前にはこういう言葉がある。

アスファルトのカーペットから靴底を伝って重い地鳴りが響いてくる。頭上の橋を流れるのは水ではなく、大量の車なのだ。騒音を全身に浴びながら、私は落書きに覆われたピロティのかげの雨の当たらない場所に薔薇を横たえて、しばらく黙祷した。どんな宗教にも属さない、ただ目を閉じて突っ立っているだけのささやかな儀式だった。

祈る「私」の頭上では「橋梁のつなぎ目を踏む大型車のタイヤの音が、ごとんごとん、ごとんごとんと不定期に」響きわたっている。「私」はその響きに「エレーヌの息子が好きだったという和太鼓」の音を重ねまいとする。つまり、たしかにここでは響きの遮断という行為が行われている。だがそのような遮断の身振りにもかかわらず、この作品を読む私たちに届くのはむしろこの「ごとんごとん」という音のほうであり、そ

こに重なって響くのはまぎれもなくエレーヌの命を奪ったあの「衝撃音」なのである。高速道路の堅い路面をボウリングのレーンに重ねて考えるのは、たとえ作品内における死者に対してであれ冒涜にあたるかもしれない。だが、ハイオクさんの奏でるあの妙なる響きによって打ち消されるべきだったのは、まさにこのときの不吉な響きだったのではないか。

さきの引用箇所で水道橋が鏡ではなく「壁」と表現されていることにも注意しよう。『アルクィユの橋』という作品において、この水道橋は「鏡」の役割を果たしていると「私」はひとまず考える。だがそれはどのような鏡だろうか。鏡としての水道橋が映し出すのは、登場人物ひとりひとりの個人的な心象ではない。「語り手」の男と、それぞれことなる関係をもつ三人の女たちとの間の関係における「微妙な歪み」や「かすかな変動」の「均衡を保つ」ことこそがこの鏡の役割である。関係を映す鏡、それは普通の鏡ではありえない。

オステールの小説の「語り手」は、水道橋のかかる谷の西側と東側を歩き回る。高速道路は谷の東側にあるのだが、「語り手」の女ともだちは高速道路の向こうに見える病院に、定期検診で見つかった乳房の結腫を治療するため検査入院していたことがのちにわかる。そうと知らない「語り手」は、合鍵をつかって入ったこの女ともだちの部屋で、その帰りを待ちながら数晩を過ごすことになる。二人とも知らずにいたのだが、じつはこの間ずっと、二人は同じ橋を「べつの方角」から毎晩見ていたのである。二人の視線の「交信の可能性」を奪っていたのは、「やさしく景色をかすめ取るアーチ」をもち、壁のようにそびえ立つこの水道橋だった。そのことを知り、堀江敏幸の小説の語り手「私」は、この水道橋が鏡などではなく、むしろ「開口部の

ある壁」だと感じるようになる。「開口部のある壁」という存在は、鏡、あるいはクッションボールを跳ね返す壁、という観点から見れば不完全な存在かもしれない。だが壁の開口部とは、ふつう「窓」と呼ばれるのではなかったか。

4

すでに何度も述べたとおり、はねかえされた視線＝クッションボールの逸れていく方向とその感触をたよりに小さな物語群を紡ぎだしていくことが、堀江敏幸が書き始めたときの方法論だった。だが、『雪沼とその周辺』で描かれた世界は、そのようなクッションボールの処理によって描かれた初期作品群からは切断されている。

雪沼の町はいかなる意味でも「郊外」ではない。だが、だからといってそこはすでに「田舎」と名指せば済ませられるような牧歌的な場所でもなくなっている。そこは都会からは遠く離れてはいるとはいえ、周囲から孤立しているのでも閉ざされているのでもない、いささか奇妙な場所なのである。ボウリング場の主人が「中古車」を商っていたことが象徴するとおり、この町は自動車道路の網の目の末端に位置することで辛うじて「町」として存在しているような場所である。したがって、同じく作品名に「雪」という字が含まれ、第一話「スタンス・ドット」がその作家の名を冠した賞を受賞したとはいえ、この小説で描かれる雪沼の町は、川端康成の『雪国』で描かれる世界とは相当に性格を異にする場所であるというべきだろう。

『雪沼とその周辺』に描かれているのは、川端康成のいう《末期の眼》によって眺められたような、儚くも美しい箱庭的な日本の風景などではなく、むしろアメリカナイゼーションによって平坦化された――それを拒むにしろ、受け入れるにしろ――二十世紀後半以降の世界におけるある普遍的な風景なのだ。この作品がすぐれた現代小説だといえる理由は、そのような不毛な場所において物語を語るためのぎりぎりの可能性が試されているからであり、それ以外ではありえない。

そのことをさし示すためだろうか、堀江敏幸はこの連作に『雪国』を意識したとおぼしきエピソードをひっそりと忍び込ませている。単行本化にあたり書き下ろされた最終話「緩斜面」の視点人物である「香月さん」は、雪沼の町を郷里とする、おそらくは四十代にさしかかろうとする独身の男性である。香月さんは、中学二年のときに雪沼の町から、雪沼より少しは「町」らしい別の開発地域に立てられた建て売り住宅に家族と移り住み、高校までそこで過ごした経験をもつ。勤め先が倒産したため実家に戻った香月さんは、雪沼に住んでいた頃の幼馴染みである「小木曾さん」の紹介で消火器の販売員という新しい仕事につく。(なお、こじつけを承知でつけ加えるなら、小木曾という名はオーギュスト、つまりポーの生んだ探偵デュパンの名を連想させる。)

香月さんは、おそらくはその仕事場から家へと戻る途中の通勤電車で、「赤く焼けかけた雲の筋に視線を合せ」ているとき、突如「青みをおびた大きな生き物」が突風にあおられ、視野を横切るのに気づく。通勤電車の走る路線は作品中では「旧国鉄」と呼ばれ、ＪＲという呼称がかたくなに拒まれている。その「旧国鉄」

の列車内で遭遇した窓の外の異変に気をとられた香月さんは、隣席で本を読んでいた若い女性の客の「膝のあたり」にうっかりと手をついてしまう。女性はまったく気にするそぶりもみせないが、香月さんは「膝にしてはやわらかかった感触に年甲斐もなくどぎまぎして身体が縮む思い」となり、恥ずかしさのあまりしばらく目を閉じる。

『雪国』の冒頭には、よく知られている印象的な「鏡」の描写がある。昭和十年に雑誌「文藝春秋」に独立した断章として発表されたときには、この冒頭部分は「夕景色の鏡」、「改造」に発表されたそれに続く部分は「白い朝の鏡」と題されていた。このことからもはっきり分かるとおり、『雪国』において主人公・島村の視線はつねに「鏡」を意識している。島村は、「西洋の印刷物を頼りに西洋舞踊について書く」という安楽な仕事のおかげで「文筆家の端くれ」に数えられてはいるが、そのことを「自ら冷笑」しているような「無為徒食」の人物である。彼は国境を越えつつある汽車のなかで、駒子というこれから会いにゆく女の姿を思い浮かべようとするがうまくいかない。

島村は、「退屈まぎれに左手の人差指をいろいろに動かして眺め」ては、この指だけがその女のことをなまなましく覚えていると思うが、女の姿を思い出そうとあせるほどその記憶は「つかみどころなくぼやけてゆく」。島村はなおも自分の指から「女の触感」を引き出そうとし、「鼻につけて匂いを嗅いでみたり」する。島村が「ふとその指で窓ガラスに線を引く」と、そこに汽車の乗客の女の片目がくっきりと浮き出るのだ。こうしてすっかり「鏡」と化した汽車の窓ガラスは、いつしか島村の視線を囲いこむ保護膜として意識され

はじめる。

汽車のなかもさほど明るくはなし、普通の鏡のように強くはなかった。反射がなかった。だから、島村は見入っているうちに、鏡のあることをだんだん忘れてしまって、夕景色の流れのなかに娘が浮んでいるように思われて来た。

一方、「緩斜面」では列車の窓は一貫してガラス窓と表現されている。すなわちここでは外部に開かれた「窓」としての性格が強調されている。だからこそ、目を閉じて落ち着きを取りもどしてから、「急激に光を失っていく車窓のむこう」にふたたび目をやった香月さんは、自らの視線についてこんな風に自省することができた。

ついさっきまではただの透明な一枚の板にすぎなかったガラス窓に室内灯が照り返って、視線を外に逃がしてくれない。相席している他の三人と通路のむこうのボックスの乗客の顔が、白い映像になって固いスクリーンに浮かんでいる。さっきなにかが飛んで行ったように見えたのは、反射光のいたずらだったのだろうか。

『雪国』では、窓ガラスが視線を反射させる「鏡」としてひとまず認識された後に、じつはその鏡は「強くはなかった」「反射がなかった」と、ガラスとは反対の性質をもつものとして、あらためて描きなおされる。それに対して「緩斜面」におけるガラス窓はなによりも「窓」、つまりその外部に世界が存在することを前提

としたフレームなのであり、そこから外へと突き抜ける視線が遮断されたことで、香月さんはそれがようやく「固いスクリーン」でもありうることに気づかされるのである。つまり、ここでは「窓ガラス／ガラス窓」のもつ対照的な性格がはっきりと示されている。

香月さんはガラス窓の外に逃げようとする自分の視線がとらえた異変が、もしかしたら「反射光」のいたずら、つまりスクリーンに映った虚構ではないかとひとたびは疑う。これが堀江敏幸の初期の作品における「クッションボール」に相当することは言うまでもないが、もちろんその異変は「虚構」などではない。香月さんの視角をよぎって飛んでゆく「青みをおびた大きな生き物」の正体は現実世界にあるごく卑近な素材だが、その卑近さこそが、同時に大いなる希望の象徴にもなっているのだ。

「雪沼」連作のなかで唯一の書き下ろし作品である最終話「緩斜面」は、香月さんという視点人物がほとんど一人称に近い語り手であることもあり、他の作品とはかなりことなった感触がある。いささかモダン・ホラー小説じみた不気味な話が続く「雪沼」連作のなかで、ただひとつこの「緩斜面」のみが、そのような感触から自由なのだ。

香月さんは、同郷の友人である小木曾さんの急死を知り、雪沼の町にいまも住む彼の遺族を訪ねる。かつてこの地で少年時代の香月さんが小木曾さんとともにつくった正月用の凧は、いささか陰鬱なこの連作を最後に希望にむけていっせいに浮上させる装置となっているように私には思える。なぜならこの最終話のみが、

雪沼とその周辺を舞台とする連作のなかで、唯一「上昇」という運動を孕んでいるからだ。かつて香月さんがこの地で幼馴染みとつくった凧をふたたび舞い上がらせる上昇気流は、雪沼という地名が連想させる「沈下」のイメージを払拭してくれる。

凧が空にあいた小さな穴になり、そのむこうから誰かがこちらをのぞいているような気がする。空いちめん、巨大な青い布になって地上を覆い、そこに穴が開いているのだ。

雪沼の空に舞い上がるこの凧が、香月さんにとって広い空に穿たれた「穴」として感じられるということは、つまりそれがもう一つの「窓」でもありうるということだ。堀江敏幸の初期の作品において、視線というクッションボールを微妙な角度で跳ね返すことで物語を紡いできたあの「壁」は、そこに穴が穿たれることによって外に通じる「窓」となった。無限の広がりをもつ空に比べればちっぽけな紙切れにすぎない凧でさえもが、なぜかこの作品では空に穿たれた「穴」、つまり「窓」として感じられている。このささやかな「窓」の存在によって、第一話「スタンス・ドット」から続くある種の閉塞感から読者はようやく解放される。うっかりスティーヴン・キング風のホラー・サスペンスという印象を引きずったまま読み進んだため、私がこの連作の他の作品すべてでからも感じてしまった不気味な印象もまた、このときに打ち消される。

「緩斜面」の冒頭で空に舞い上がった「青みをおびた大きな生き物」は、この話の最後に「青いひらひらしたエイ」という生き物の名を与えられるが、この「エイ」はまるで大きな風呂敷包みのように、連作を構成

する他の作品を包み込み、浮上という運動をこの作品集全体に与える。そのように自在な動きを獲得したことで、この青い「エイ」は香月さんが浮かべた小さな和凧よりもさらに大きな「ながい尾を引きながら巨大な和凧」と化すが、この「エイ」は同時に青い空の喩でもある。こうして雪沼の空に「見えない緩斜面」が生まれ、そこをするすると滑るようにして「薄く焼けはじめた天空」に舞い上がったこの「エイ」は、私たちにとって、もう少しも不気味な存在ではなくなっている。

（初出「群像」二〇〇五年四月）

河の岸辺で正しく「難破」する方法について

「水が水自身を持ち運ぶように、彼は彼自身の河岸を自由に移動させるのだ」。冒頭ちかくで語り手は、書き始められたばかりのこの作品の本質をいきなり述べてしまう。しずかなこの宣言は同時にとてつもなく衝撃的である。「移動式の河岸」とは、「書物」がもつべき理想的な性質を抽出した見事な表現でもあるからだ。ふつう「岸」と「移動」とは対立する関係にある。不動の岸との相対的な位置関係を測ることで、人は移動の距離を知る。けれども、もしその「岸」もまた移動しているとしたら、単純な三角測量では計れない複雑な距離感覚がそこに生まれてくる。不動の岸であると同時に「水が水自身を持ち運ぶ」ような動きを孕んだ場所を設定するとしたら、それは水上に浮かぶ船である以外にない。つねに揺らぎつつも、揺らいでいるというその実感のなかに、たしかに足場があることを意識させられるような場所。移動の可能性を孕みつつも、望むならばいくらでも停滞することが可能でもあるような場所。そうした必要から逆算された動かざる「移動式の河岸」に「彼」を棲まわせたとき、語りはじめられたばかりのこの「小説」は九分どおり出来上がっている。

しかし、ほとんど出来上がっていることと、それを完成させることの間にはとてつもない懸隔がある。時の流れは淀み停滞して、いつまでもアキレスに亀を追い越させない。アキレスとは先を読み急ごうとする私たち読者であり、亀とはたえず逡巡し、ためらい、同時にそうした身振りを正当化する言葉を吐きつづける「彼」である。じっさい「陸ガメ」と「海ガメ」の対比を「彼」は次のように述べさえする。「悠々と海を泳ぐことを許されたカメたちは、浮力を

知らない陸ガメの諦念と一徹を怖れる。恐怖は、かたちにならない。はっきりとした現象として表に出てこない」。だからこそ、ためらいつづける陸ガメの存在がときに「戦慄」をもたらすことさえあるのだ。『河岸忘日抄』は恐怖をめぐる小説でもあることが、ここから明らかになる。

「現存艦隊」といういかめしい軍事用語が、そのために召還される。「見えざる海の、いついかなる場所にも出現可能で、危険海域を敵方に想定させることによって意気をくじいてしまうまぼろしの船団」。ポール・ヴィリリオを経由しつつ、大英帝国の海軍提督が発案した戦略を示すこの言葉をそのように説明する「彼」がこの艦隊に編入されることを拒むとき、なによりも気づいていたはずなのは、自分自身のあり方がどこかこの「まぼろし」に似てしまっているということだ。陸ガメがその諦念と一徹によって相手を怖れさせることを「彼」は知っている。つまり、彼は決して戦わざる者ではない。ディノ・ブッツァーティの小説『K』を引きつつ語られる巨大な鮫の姿は、なるほど現存艦隊の隠喩として見事だが、それは「彼」自身の影にほかならず、しかもそのことに「彼」が気づいている、ということが肝要なのだ。

「いついかなる場所にも出現可能」であるという志向性を同じくしながらも、「移動式の河岸」とはその目的が正反対な「現存艦隊」という軍勢に決して荷担しないためには、「彼」の船は河岸で正しく「難破」していなければならなかった。「難破」のかわりにこの小説で用いられるのは「内爆」という表現である。うって出ることと、内に籠もることとは等価でありうる。ならばいっそ、いさぎよく出て行くことも可能であるはずだが、停泊し続けることをあえて「彼」が選び取る理由はなにか。河岸のゼロ地点に停泊したまま動き出さない船。その対極にある想像上の海洋には「K」=「現存艦隊」が遊弋しているが、いまのところ「彼」はこの「まぼろし」の敵に決戦を挑むつもりなど毛頭ない。うって出るためには、まだ「彼」には何かが足りないのだ。

作中で語り手の「彼」自身がたびたび言及するとおり、河辺に浮かべられたこの船は、なるほどあの方丈の庵に似ている。この反復が、『方丈記』を書いた人物が生きた古代末期の源平争乱の世と、不穏な戦乱の気配が立ちこめる

二一世紀初めのいまを重ねあわせてみることを読者に促す。かの国の現職大統領が戦のはじめに宣言したような、どちらかの軍勢に必ず荷担しなければならないという強制を厭わしく思うなら、人は無理にも自らを隠遁者か難破者に擬えなければならないのかもしれない。

ならばこそ、「彼」が停滞の根拠とする「陸ガメ」と「海ガメ」、あるいは「直列型」と「並列型」という二分法のなかにも潜んでいる攻撃性は、誰かによって諫められなければならなかった。「彼」だけでなく、その年長の友人「枕木さん」も船の大家である「船長」も、この小説に登場する男たちはみな、どこか少年ぽい攻撃性の尻尾を残している。その少年ぽさが見落としてしまう盲点を指摘し、しずかに諫めるのは女たちである。たとえば物語の終盤に、自転車でこの「船」にやってくる管理会社の女性は「彼」の目からみても魅力的な存在として描かれるが、彼女が「トライアスロン」の選手であることで、陸と海、直列と並列という対立はすでに意味を失っている。三競技のすべてにおいて強いことよりも、むしろ「高水準の弱さ」の調和が必要なのだ。彼女のこの言葉に「彼」がひとつの救いを見いだしたとき、小説の終わりは近づいている。

この小説には、死の匂いが最初から最後まで薄く霧のようにかかっている。探偵小説風のエピソードを散らすことでその重さを減殺しようとすればするほど、探偵小説では解きえない「生」と「死」の問題の核心をなす、「命の芯」という重い言葉が自然に浮上してくる。この言葉を残して亡くなった妹を異郷の河岸で回顧するとき、「彼」は郷里を流れる川の河岸を同時に思い浮かべている。『雪沼とその周辺』の河岸段丘を、私もいつしかそこに重ね合わせている。

（初出「群像」二〇〇五年）